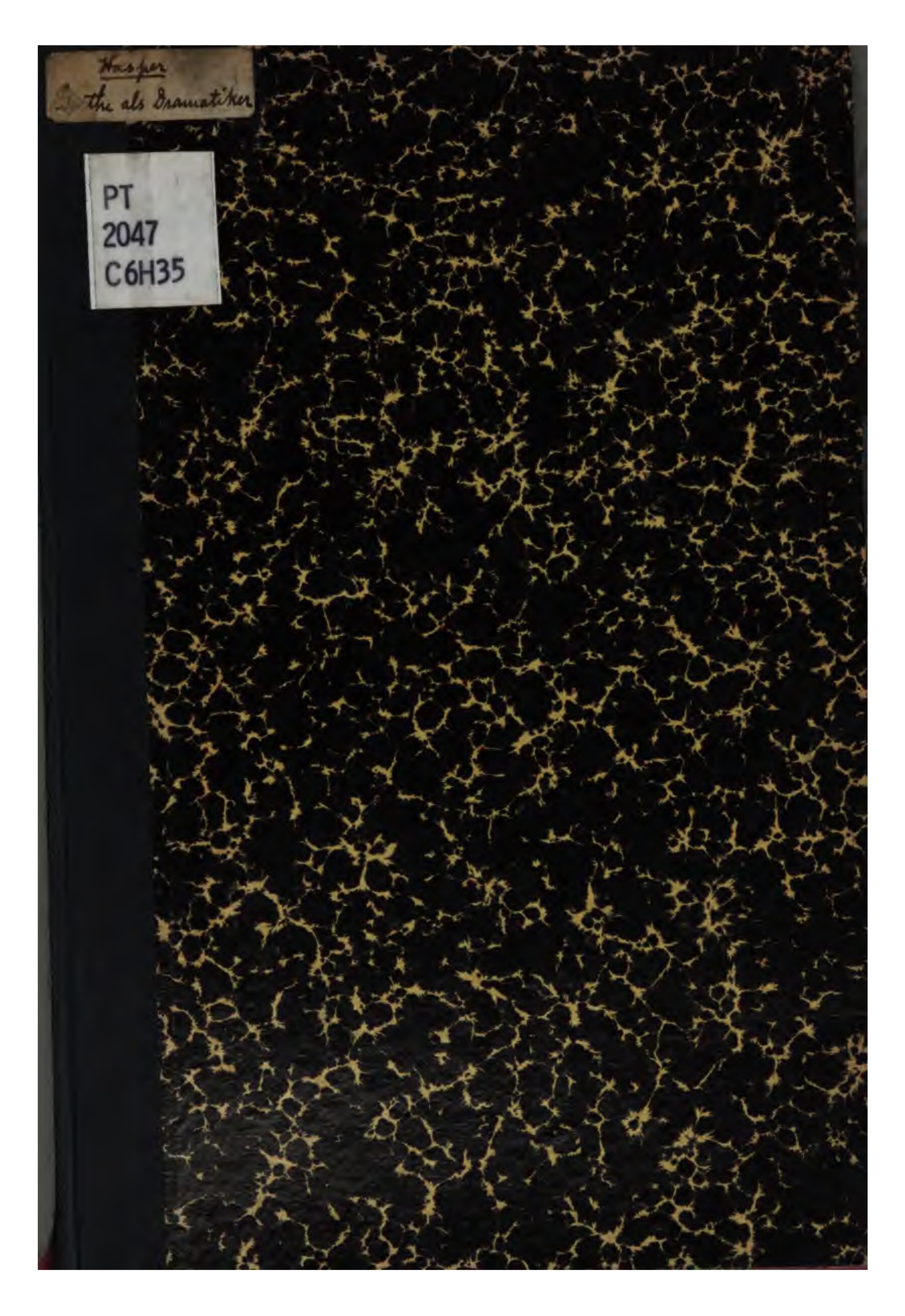
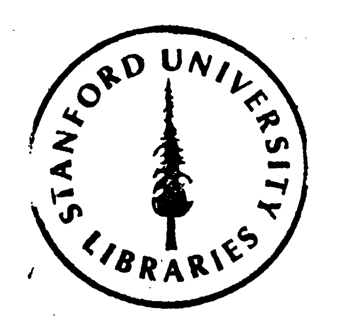

Harper
...the als Dramatiker

N. A. Cowper
Berlin
Feb. 1909



Goethe als Dramatiker

von

Direktor Dr. L. Hasper.

Leipzig,
Verlag von Gustav Fock.
1889.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Es war im November 1771 als Goethe die erste der drei Bearbeitungen seines „Götz“, seines ersten dramatischen Werkes, zu Papier brachte. Im Juli 1831 hatte er die letzte Hand an den zweiten Teil des „Faust“, seine letzte dramatische Schöpfung gelegt. Ein Zeitraum von 60 Jahren liegt zwischen diesen beiden Zeitpunkten. Nichts natürlicher als daß ein Mann, der sich nie beruhigt auf das Faulbett legte, in einem so langen Zeitraume auch auf dramatischem Gebiete die verschiedensten Wandlungen in der Entwicklung durchmachte. Während er mit „Götz“ eine litterarische Revolution einleitete, welche alle überlieferten Regeln der dramatischen Kunst auf den Kopf stellte, kehrte er in der „Iphigenia“ zu den klassischen Traditionen zurück; während er im „Tasso“, namentlich was die Charakterzeichnung betrifft, das Festeste und und Gemessenste, was unsere gesamte Dramatik aufzuweisen hat, darbot, hat der „Faust“, dessen Stoff er ungefähr um dieselbe Zeit ergriff, wo er den „Götz“ zu bearbeiten anfing, den Charakter der Sturm- und Drangperiode bis zuletzt nicht abzustreifen vermocht. Sein „Faust“ spottet aller theatralischen Gewohnheiten. Einen entscheidenden Wendepunkt bildet in seiner Entwicklung als Dramatikers die Reise nach Italien, die er vom 3. September 1786 bis zum 18. Juni 1788 ausführte. „Egmont“, „Iphigenie“ und „Tasso“, die er schon vor derselben in den Jahren 1779 und 1780 entworfen, erfuhren eine gründliche Wiedergeburt. Des Dichters dichterischer Genius, der unter dem Himmel Italiens durch den Einfluß der Meisterwerke des klassischen Altertums zur Vollendung gereift war, schuf dieselben zu klassischen Meisterwerken um.

So verschieden aber auch die verschiedenen dramatischen Produktionen Goethes sein mögen, so kehren doch dieselben Grundzüge in jeder einzelnen wieder und auf die Darstellung dieser Grundzüge ist die Absicht dieser Blätter gerichtet.

Der schon oft ausgesprochene Satz, daß Goethe die inneren Kämpfe seines bewegten Gemütslebens in seinen poetischen Schöpfungen sich selbst objektiviere und sich dadurch von den oft schmerzlich aufregenden Eindrücken derselben zu befreien suche, daß er durch jedes Erzeugnis seiner Dichterkraft mit einer Erfahrung in seinem Leben gewissermaßen abschließe, sodaß man seine Schriften insgesamt als eine Reihe von Selbstbekenntnissen bezeichnen kann, gilt natürlich in ganz

besonderem Grade von seinen Schöpfungen auf dem höchsten Gebiete der Poesie, dem dramatischen.

Götz, der Ritter mit der eisernen Hand, war ihm in seiner Dichtung der Schildknappe der Sturm- und Drangperiode, auf deren Boden Goethe als Jüngling mit vollem Bewußtsein und glühendem Eifer stand. Daher er auch in seinem Freundeskreise die Spitznamen Bär und Wolf führte.*) Der kühne Raubritter Götz, der sich mit den beengenden Schranken der ihn umgebenden Verhältnisse herumschlägt, der gegen die wachsende Macht der Städte und der erstarkenden Landesfürsten im verzweifelten Kampfe steht, der gegen den Geist des ewigen Landfriedens die ritterliche Fehde zu verewigen, gegen die objektiven Mächte der Zeit seine individuelle Gebundenheit zu behaupten strebt, dieser Götz ist kein anderer, als der junge Goethe, der Jünger der Sturm- und Drangperiode. Nur dürfen wir hierbei den Unterschied, der in dem Verhältnis beider Zeitepochen lag, nicht außer Augen lassen. Götz kämpft für die bestehenden alten Verhältnisse, gegen eine hereinbrechende neue Welt. Die Jünglinge der Sturm- und Drangperiode aber kämpften gegen die bestehenden sittlichen Lebenskreise, gegen die überlieferten Formen für einen hereinbrechenden neuen Geist, aber dieser Geist war ebenso ein Geist der unbegrenzten Ungebundenheit, als der, für welchen die alten Raubritter kämpften. Die Jünglinge der Sturm- und Drangperiode waren in ihrem Kampfe für die zügellose Freiheit des Subjektes gegenüber den objektiven sittlichen Lebensverhältnissen die Raubritter der neueren Zeit.

Abgesehen von diesem das Ganze beherrschenden Grundgedanken ist nicht ohne Grund anzunehmen, daß Goethe in Weislingens unbeständigem, liebewechselndem Sinne seine eigene Flatterhaftigkeit, und in der Treue, der weichen hingebenden Art der Maria die Treue und Hingebung seiner Friederike Brion von Seesenheim habe schildern wollen, sowie daß er in der Zerknirschung, die er dem Weislingen nach seiner Enttäuschung über die Adelheid wegen seiner Untreue gegen Maria beilegt, eine Generalbeichte über seine eigene Untreue gegen seine Friederike habe ablegen wollen.**)

Auch „Iphigenie“, deren Stoff, als der Mythologie der Alten entnommen, den modernen Verhältnissen ganz fern zu liegen scheint, ist wesentlich den Verhältnissen, in denen Goethe zu Weimar lebte, zugebildet. Gerade die Änderungen, die dieser mit dem überlieferten

---

*) Diese Ausführung ist meiner Abhandlung über Goethes „Götz“ in dem pädagogischen Archiv, Band III Nr. 3 vom Jahre 1861 entnommen.

**) Daß in dem Charakter der Elisabeth sich Goethes Mutter wieder erkennt, und in Franz Lerse der Dichter einem jungen Manne aus dem Freundeskreise in Straßburg ein Denkmal der Freundschaft gesetzt haben soll, sei als weniger prinzipiell nur beiläufig erwähnt.

und schon von Euripides zu einem Meisterwerke verarbeiteten Mythos vorgenommen, lassen uns wieder erkennen, was wir oben behaupteten, daß Goethe die inneren Kämpfe seines bewegten Gemütslebens sich in seinen Dramen selbst objektiviere, und durch die Form der Behandlung befreit er sich auch bei der Abfassung dieses Stückes von einem ihn schmerzlich berührenden Eindrucke. Um mit diesem letzteren zu beginnen, so hatte „Götz von Berlichingen" durch seine Verletzung aller dramatischen Regeln nicht nur den Widerwillen aller noch im französischen Geschmack Befangenen erregt, die Dichtung war nicht nur von Friedrich dem Großen als eine imitation détestable des mauvaises pièces anglaises, als voll von dégoûttantes platitudes bezeichnet worden, auch Herder erklärte, „daß Shakespeare den Dichter ganz verdorben habe". Aber mehr als diese Urteile regte es Goethe auf, daß seine Dichtung eine Flut von abscheulichen Ritterschauspielen und Ritterromanen hervorrief, deren er sich als seiner Nacheiferer schämte. Dies beschämende Gefühl den schützenden Damm der überlieferten Kunstregel durchbrochen und dadurch den mittelmäßigsten Talenten Gelegenheit zu ihren Sudeleien gegeben zu haben, quälte ihn so sehr, daß er sich von demselben durch die Schaffung eines Dramas von vollendeter Meisterschaft auch in jeder formellen Beziehung zu befreien beschloß. Während also, wie Scherer richtig sagt, Goethes Götz den deutschen Dichterlingen das Signal einer verkehrten Shakspearomanie gegeben hat, hat der Dichter selbst diese Periode der Entwicklung durch diese Schöpfung überwunden. Nur zwei seiner Schauspiele „Faust" und „Egmont", die beide gleichzeitig mit oder bald nach dem „Götz" entworfen waren, sind in der überwundenen Periode noch stecken geblieben. Die Reise nach Italien 1786—1788 vollendete den gründlichen Umschwung. Die zweite Bearbeitung der Iphigenie bezeichnet, wie kein anderes Goethesches Werk, die Befreiung des Verfassers von den revolutionären Jugendidealen. Aber das betrifft nur die Form, viel bedeutsamer ist die Einwirkung, welche die inneren Erlebnisse Goethes auf die Tendenz des Stückes und die Behandlung des Mythos gehabt haben. Nachdem seine Verbindung mit Fräulein von Klettenberg, der pietistischen Herrnhuterin, gelöst war, hatte er, wie das Fragment seines „Prometheus" beweist, mit der Lehre der Kirche gebrochen und in Spinozas Lehre Befriedigung gesucht, aber nicht gefunden. Er verlebte in den Jahren von 1772 bis zu seiner Berufung nach Weimar im November 1775 eine Zeit der äußersten Zerstreuung und Verworrenheit. Sein Beruf als Advokat genügte ihm nicht, Liebeswirrnisse aller Art schufen ihm die bedenklichsten und schwierigsten Situationen. Seine Untreue in dieser letzten Beziehung erregte in ihm die schmerzlichsten Empfindungen. Er selbst redet von der unsichtbaren Geißel

der Eumeniden, die ihn peitsche. Da packte ihn das Schicksal des von den Furien gequälten Sohnes des Agamemnon und als er nun in Weimar in der Frau von Stein die Iphigenia fand, an deren Seite ihn die Furien verließen, da war es Zeit sich diesen Zustand in seiner „Iphigenie" zu objektivieren und dadurch mit dieser qualvollen Epoche seines Lebens abzuschließen. Den Orest verließen die Furien an der Seite seiner Schwester, Goethe hatte an der Seite der Frau von Stein den inneren Frieden gefunden. Diese Frau war ihm, wie Iphigenie, ein Muster des vollkommenen Weibes, offen und wahrhaftig, wie diese, ohne Leidenschaftlichkeit aber voll geistiger Wärme, von sanftem Ernst und hohem Adel der Seele. Kurz, Frau von Stein hat dem Dichter bei der Zeichnung des Charakters seiner Iphigenie überall als Modell gesessen. Durch sie wurde auch sein religiöser Standpunkt zwar nicht ein christlicher, aber doch beruhigter, stiller und maßvoller. Sein Spinozismus klärte sich ab. Er glaubte sich der leidenschaftslosen Weisheit Spinozas zu nahen, indem er in seiner „Iphigenie" die erlösende Macht der Liebe und Wahrheit zur Darstellung brachte. Freilich mußte sich, um dies zu ermöglichen, der überlieferte Mythos manche Umgestaltung gefallen lassen. Die Opferidee, welche den Kern des Mythos der Iphigenie in der antiken Überlieferung bildet, wird aufgegeben. Nach Goethes Darstellung wird seit Iphigeniens Auftreten in Tauris kein Fremder mehr geopfert. Sie hatte die unmenschliche Sitte durch ihren segensreichen Einfluß aufzuhalten vermocht. Freilich wird damit der tiefste Sinn des alten Mythos verkannt, aber die Stiftung symbolischer Sühnopfer als göttliche Gnadenantwort auf den gläubigen Gehorsam in Vollziehung des verwirkten und von Gott geforderten Menschenopfers paßte nicht in die religiösen Anschauungen des Anhängers von Spinoza. Der mißversteht die Himmlischen, sagt Goethes Iphigenie, der sie blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur die eigenen grausamen Begierden an. Die Idee der Erlösung durch Humanität, durch Liebe und Wahrheit von Schuld und Sünde, von Fluch und Tod ohne blutiges Opfer, entsprach ganz der spinozistischen Anschauung, der Goethe damals huldigte, und dieser wurden nun alle anderen Verhältnisse und Charaktere des Mythos ähnlich gestaltet. Die Erfindung der List, durch welche Thoas getäuscht werden soll, kann nicht, wie bei Euripides, der wahrheitsliebenden Iphigenie zugeschrieben werden, sie fällt nunmehr dem Pylades zu. Orest gleicht seiner Schwester durch Offenheit und Wahrhaftigkeit. Des wilden Tauriers Rauheit erscheint von vornherein durch Iphigeniens segensreichen Einfluß gemildert. Er ist seit deren Ankunft gänzlich umgestaltet, die Menschenopfer hat er aufgegeben, ja er führt sie auch dann nicht wieder ein, als Iphigenie seine schönsten Hoffnungen vernichtet.

Überall ist er der edle, den besten Gefühlen zugängliche Mann. Mit der größten Selbstverleugnung läßt er endlich die Geschwister nach der Heimat ziehen, nachdem Orest den Ausspruch des Orakels dahin umgedeutet, daß der Gott nicht das Bild Dianens, sondern die Schwester Iphigenie gemeint habe, eine Umdeutung, die allerdings in glücklichster Weise das undramatische Eintreten des deus ex machina erspart, zugleich aber noch einmal auf das deutlichste beweist, wie sehr der Mythos sich dem Ausdrucke der dem Dichter bewegenden Seelenstimmung anbequemen muß.

Noch viel offener tritt die Tendenz des Dichters, seine eigene Seelenstimmung in dem Charakter des Haupthelden wiederzuspiegeln, in Goethes Egmont zu Tage. Egmont, der unter allen Beschränkungen und Gefahren der ihn umgebenden Zeitverhältnisse, ja diesen Gefahren zum Trotz, nichts Anderes erstrebt als seine Persönlichkeit voll und ganz, frei und froh zu entfalten, die volle persönliche Freiheit, wie sie ihm vorschwebte, die Freiheit von aller Sorge und Bewegung, die Freiheit, der das Leben nur ein bunter, heiterer Frühlingstag ist, zu behaupten, ist kein anderer, als der junge Goethe. Um sich selbst in seinem Helden voller und reiner wiederspiegeln zu können, verwandelt der Dichter diesen aus einem bejahrten Manne, wie es der historische Egmont zur Zeit des durch Alba bekämpften Aufstandes der Niederlande ist, in einen Jüngling, aus einem Familienvater in einen Unverheirateten und gab ihm, wie Viehhoff sagt, die Eigenschaften, die er selbst besaß, die ungemessene Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst und anderen, die freie Kühnheit, die Unerschrockenheit und Großmut, die Gabe, alle Menschen an sich zu ziehen. Kurz, es liegt am Tage, Egmont ist ein Abbild des jungen Dichters Goethe.

Und nun gar „Tasso"! Daß in diesem Stücke ein gutes Teil persönlicher Erlebnisse und Empfindungen des Dichters niedergelegt sind, geht zunächst aus Goethes eigenem Geständnisse am Schluß seiner italienischen Reise hervor, wo er bekennt, den Schmerz des Abschiedes von dem geliebten Italien durch die Wiederaufnahme des Tasso beschwichtigt zu haben, des Tasso, mit dem er sich dem Schicksale nach habe vergleichen können. In dem Schmerzensschrei des Goetheschen Tasso, der von dem, was ihm das Liebste auf Gottes Erdboden ist, getrennt werden soll, spricht sich die schmerzliche Pein des Dichters aus, die er bei der Trennung von seinem geliebten Italien empfand. Der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird, geht, wie Düntzer bemerkt, durch das ganze Stück! Auch hat er gegen Eckermann ausdrücklich zugegeben, daß Personen und Zustände am Weimarischen Hofe reichlich in den Tasso hineinspielen. Zwar möchte man, wenn man nicht genau

zusieht, meinen, der Dichter sei in seiner Darstellung der Lebensverhältnisse rein historisch verfahren, allein bei näherer Prüfung finden sich erhebliche Abweichungen und gerade diese Abweichungen sind es, die uns, wenn man sie mit dem von Düntzer („Goethes Tasso“) überlieferten historischen Material vergleicht, überall auf die Verhältnisse, welche Goethe in Weimar umgaben, hinweisen. Zunächst zeigt sich das schon in der ersten Bearbeitung, welche den Dichter in den Jahren 1780 und 1781 beschäftigte, die er aber nur deshalb nicht zu Ende brachte, weil sein Verhältnis zur Frau von Stein, das er in der Liebe des historischen Tasso zur Prinzessin Leonore zur Darstellung brachte, in diesen Jahren gerade im Zenith seiner Sonnenbahn stand, und bis dahin der unglücklichen Entwickelung nicht entsprach, welche die Liebe Tassos zur Prinzessin genommen hat. Als aber nach seiner Rückkehr aus Italien (18. Juni 1788) das Verhältnis Goethes zur Frau von Stein sich durch die mit Christiane Vulpius eingegangene Verbindung zu lösen begann, da war der Augenblick gekommen, wo Tassos unglückliche Liebe der seinen entsprach, und die schmerzlichen Klagen des unglücklich Liebenden den Empfindungen beider Männer in gleicher Weise den richtigen Ausdruck gaben. Nun wurde die Arbeit wieder aufgenommen. Aber freilich bekam nun das Ganze der in Italien gewonnenen Höhe der Anschauung entsprechend eine höhere und idealere Haltung. Das Verhältnis zu Frau von Stein blieb zwar der eine Hebel der dramatischen Entwicklung, welches nach Goethes ausdrücklichen Äußerungen durch Tassos Liebe zur Prinzessin abgebildet werden sollte. Denn unter dem 19. April 1781 schreibt er an Frau von Stein: „Da Sie sich alles zueignen wollen, was Tasso sagt, so habe ich heut' schon so viel an Sie geschrieben, daß ich nicht weiter und nicht darüber kann.“ Am folgenden Tage äußert er sich ähnlich, „er habe gleich an „Tasso“ schreibend die Freundin angebetet, bei der seine ganze Seele sei“. Unter dem 23. April schreibt er an dieselbe: „Diesen Morgen ward mir's so wohl, daß mich ein Regen zum „Tasso“ weckte. Als Anrufung an Dich ist gewiß gut, was ich geschrieben habe; ob's als Scene und an dem Orte gut ist, weiß ich nicht.“ Diese auf die erste Bearbeitung bezüglichen Äußerungen gelten in gleicher Weise von der zweiten, wenn auch das Verhältnis zwischen Goethe und Frau von Stein in dieser von vornherein mit Rücksicht auf den traurigen Ausgang etwas anders gewendet erscheint. Es ist einleuchtend, daß der ganze Charakter der Leonore mehr das Gepräge einer deutschen Frau trägt. Das zur Darstellung einer Italienerin notwendige lebhafte Kolorit fehlt. Wenn die Prinzessin dem geliebten Dichter, der das für erlaubt halten möchte, was ihm gefällt, der die Schranken, welche die Etikette zwischen ihn und die Prinzessin setzt, kühn zu überschreiten droht,

das Wort entgegensetzt: erlaubt ist, was sich ziemt, wenn sie den durch ihr halb entgegenkommendes Bekenntnis der Liebe in die höchste Aufregung versetzten Jüngling zur Mäßigung und zum Entbehren ermahnt, wenn sie ihm befiehlt die Glut zu mäßigen, die sie erschrecke, so ist dies nicht der Ton der leidenschaftlichen Italienerin, es ist der Ton, welcher dem Verhältnis der Frau von Stein zu dem jungem Goethe entspricht. In der Leonore Sanvitale, dem Weibe von koketten Zügen, beseelt mit dem Reize der Sinnlichkeit, der Heiterkeit und der Weltbildung, von gesundem Verstand und Gefühl, das den Tasso nicht liebt, aber die Flamme der Liebe in ihm lebendig zu erhalten sucht, die es reizend findet, in des Dichters schönem Geiste sich selber zu bespiegeln und von seinem Liede, wie auf Himmelswolken getragen zu werden, ist man wohl berechtigt, die Kehrseite der angebeteten Frau von Stein zu erblicken, das Bild, in welchem der Dichter sie erblickte, nachdem sein Verhältnis zu ihr gebrochen war, sodaß, wie das Wesen Goethes sich, wie wir gleich sehen werden, von zwei verschiedenen Seiten in Tasso und Antonio darstellt, gerade so auch Frau von Stein sich in einem doppelten Bilde produziert. Andere wollen freilich, wie Düntzer, in der Sanvitale das Abbild der Branconi erblicken, der in den Briefen an Frau von Stein mehrfach im Gegensatz zu dieser erwähnten schönen Frau, die Goethe auf der Schweizerreise kennen gelernt und darauf in Weimar anderthalb Tage bewirtet hatte, die er auch später auf ihrer Burg zu Langenstein im Harze besuchte, über die er am 27. August 1780 der Freundin schreibt: Sie ist immer schön, sehr schön; aber es ist, als wenn Sie, mein Liebstes, entfernt sein müßten, wenn mich ein anderes Wesen rühren soll. Jedenfalls aber ist das Modell auch dieser Persönlichkeit in Goethes Umgebung zu suchen. Gewiß ist auch das Auftreten des unglücklichen Lenz an dem Weimarischen Hofe nicht ohne Einfluß sowohl auf die Charakteristik des Tasso als auf die Entwicklung der Katastrophe geblieben, da Lenz in Weimar, gerade wie Tasso am Hofe des Alphons, wie ein krankes Kind gehegt und geduldet wurde und zuletzt ähnlich wie jener infolge einer groben Zudringlichkeit gegen eine Hofdame auf herzoglichen Befehl Weimar verlassen mußte.

Der andere Hebel der Entwicklung im „Tasso“ ist der geistig-polemische Gegensatz des Tasso und Antonio gegen einander. Tasso, der ideale Dichter, der nur in der Welt der Ideen lebt, tritt, wie ich in meiner Abhandlung über Goethes „Tasso“ (Programm des Gymnasiums zu Mühlhausen i. Th. vom Jahre 1862) p. 16 ff. des näheren ausgeführt habe, dem gewiegten Staatsmanne Antonio gegenüber, dessen Denken und Sinnen ganz auf das praktische Leben gerichtet ist. Aber der Gegensatz ist kein absoluter. Jede der beiden Persönlichkeiten hat nicht bloß ein Verständnis für die Sphäre der

anderen, sondern tritt sogar mit dem Anspruche auf, auch ihrerseits in dieser Sphäre etwas zu gelten. Diese Zeichnung weicht, wie ich weiter in der angeführten Abhandlung ausführlich nachgewiesen habe, entschieden von dem Charakter des geschichtlichen Tasso ab. Auch in anderen Punkten findet sich, wie dort entwickelt ist, eine entschiedene Differenz zwischen dem geschichtlichen und dem vom Dichter entwickelten Charakter des Tasso. Goethe hat eben in dem Kampf des Tasso und Antonio untereinander den Kampf dargestellt, der in seinem eigenen Innern tobte, als er von dem Großherzoge von Weimar zum Leiter der politischen Verhältnisse seines Landes eingesetzt gar bald erkannte, daß unter der Zerstreuung und Aufregung dieser politischen Thätigkeit sein dichterischer Genius leide. Antonio und Tasso vertreten nach verschiedenen Richtungen hin des Dichters eigenes Wesen. Er wollte aber nicht bloß den Konflikt zur Darstellung bringen, er wollte über denselben hinauskommen. Darum zeigt er in dem Fürsten die Vereinigung der Vorzüge beider streitenden Seiten in einem höheren Standpunkte. Der historische Alphons von Este entspricht diesem Ideale nicht. Der Fürst in dem Gedichte ist eben nicht dieser, sondern Karl August von Weimar. Es ist auch dieses in der erwähnten Abhandlung deutlich nachgewiesen. Für unseren Zweck hier genügt es festgestellt zu haben, daß in dem im „Tasso“ dargestellten Kampfe der vorherrschenden subjektivistischen Sphäre des Dichters und der vorherrschend objektivistischen Sphäre des Staatsmanns Goethe ebenso sehr, wie unter dem Verhältnis des Tasso zur Prinzessin, eben nur seine eigenen Erlebnisse am Hofe zu Weimar sich objektiviert und damit wieder einmal eine Epoche seines eigenen Lebens zum Abschluß gebracht hat,

Was aber sollen wir nun vom Faust sagen? Wir meinen. in Beziehung auf diesen bedarf es eben keines näheren Nachweises, daß Goethe von der ersten Scene bis zur letzten eben nur den Entwicklungsgang seines eigenen Innern zur Darstellung gebracht hat. Wir können auch hier auf unsere Ausgabe des Faust, die bei Perthes in Gotha im vorigen Jahre erschienen ist, verweisen.

Ein zweiter Vorzug der dramatischen Kunst Goethes ist die plastische Darstellung und die Objektivität in der Zeichnung der historischen Verhältnisse, der Sagen oder Mythen, die den Hintergrund seiner Dramen bilden, sodaß wir durch dieselben vielfach in das Wesen der betreffenden Periode, in ihren Sinn und Geist treffender und besser eingeführt werden, als durch langatmige geschichtliche Expositionen.

Welch' treffliches Gemälde entwirft er in seinem „Götz“ von dem Zustand des deutschen Reiches unter Kaiser Maximilian, wie hat er sich in den Charakter und die Sitte dieser Zeit einzutauchen gewußt. Der „Götz“ ist ein wahres Volksdrama geworden, weil nichts

die Darstellung des Dichters an historischer Treue und poetischer Frische, an Volksmäßigkeit und Zartheit übertreffen kann. Der alte Götz und neben ihm Selbitz und Sickingen repräsentieren uns die alte Reichsritterschaft in ihren letzten zum Raubrittertum herabgesunkenen Ausläufern. Ihr verzweifelter Kampf mit den immer mehr aufblühenden Städten, die in Vereinigung mit den Landesfürsten dem wilden gesetzlosen Treiben der Ritter den Garaus zu machen suchten, wird auf das lebendigste vor unser Auge gestellt. Daneben tritt in gleicher Lebendigkeit die Entwicklung des Landesfürstentums, das seit der goldenen Bulle in immer wachsender Unabhängigkeit von Kaiser und Reich seine Territorialrechte immer mehr erweitert und seinerseits die reichsfreie Ritterschaft ebenso zu beschränken sucht, wie die Städte. Zwischen beiden schwankenden Parteien die kaiserliche Macht in schwankender Haltung, der stolze Bau der Feudalmonarchie in seinen Fugen krachend, ihre Bedrängung durch die Türken und ihr Unvermögen ein christliches Heer gegen den Reichsfeind in Bewegung zu setzen. Köstlich ist das Bild, welches der Dichter von dem Zustande der zur Exekution gegen Götz ausgeschickten Reichsarmee entwirft. Daneben tritt in wenigen Zügen lebendig ausgemalt ein treffliches Bild des furchtbaren Bauernkrieges. Auch die Thätigkeit des heimlichen Gerichtes der heiligen Feme wird plastisch dargestellt, und selbst das Bild der Zigeunerfamilien, wie sie das deutsche Reich durchziehen, wird mit Meisterhand skizziert.

Mit gleicher Meisterschaft wird im „Egmont“ der Zustand der Niederlande zur Zeit des unheimlichen Philipp II. und der tyrannischen Bedrückung durch Herzog Alba gemalt. Die spanische Gewaltthätigkeit gegenüber dem niederländischen Rechte, die spanische Unduldsamkeit gegenüber dem Protestantismus, die spanische Hinterlist gegenüber dem nur allzu vertrauensseligen Egmont tritt drastisch hervor. Die wetterwendische Art und die Furchtsamkeit der scheuen Bürger von Brüssel, die sich vor Albas Soldaten scheu bei Seite drücken, malen das Bild jener Zeit in anschaulichster Weise. Wir können uns hier auf Schillers Zeugnis berufen, der die Genialität der Zeichnung in folgenden Worten unbedingt anerkennt. „Nicht genug, daß wir diese Menschen vor uns leben uud wirken sehen, wir wohnen nnter ihnen, wir sind alte Bekannte von ihnen. Auf der einen Seite die fröhliche Geselligkeit, die Redseligkeit, die Großthuerei dieses Volkes, der republikanische Geist, der bei der geringsten Neuerung aufwallt und sich oft ebenso schnell auf die seichtesten Gründe wieder legt; auf der anderen die Lasten, unter denen es jetzt seufzt, von den neuen Bischofsmützen an bis auf die französischen Psalmen, die es nicht singen soll — nichts ist vergessen, nichts ohne die höchste Natur und Wahrheit herbeigeführt. Wir sehen hier

nicht bloß den gemeinen Haufen, der sich überall gleich ist, wir erkennen darin den Niederländer dieses und keines anderen Jahrhunderts, in diesem unterscheiden wir noch den Brüsseler, den Holländer, den Friesen, und selbst unter diesen noch den Wohlhabenden und den Bettler, den Zimmermeister und den Schneider. So etwas läßt sich nicht wollen, nicht erzwingen durch die Kunst. Das kann nur der Dichter, der von seinem Gegenstande ganz durchdrungen ist. Diese Züge entwischen ihm, wie sie demjenigen, den er dadurch schildert, entwischen, ohne daß er es will oder gewahr wird; ein Beiwort, ein Komma zeichnen einen Charakter." In diesen Worten hat Schiller das, was wir darzulegen hatten, gezeigt, natürlich besser, als wir es zu thun imstande gewesen wären. So ist es denn gewiß, daß Goethe uns auch hier, wie im Götz eine Periode der Geschichte in ihren innersten Gründen zeichnet, und wie Viehof sagt, ein ausgezeichnetes Talent für das historische Drama bekundet, so daß er mit Shakspeare um den Siegeskranz in dieser Gattung ringen konnte. Freilich erleidet dieses Urteil eine Einschränkung dadurch, daß auf diesem so getreuen historischen Hintergrund das Bild des Hauptthelden, des Egmont selbst, keineswegs mit historischer Treue gezeichnet wird. Dies liegt, wie Viehof richtig bemerkt, daran, daß Goethe ein Kind seiner Zeit war, deren subjektive Richtung mit dem rechten historischen Sinn unverträglich war. Schon die Tendenz Goethes, von der wir vorher sprachen, in allen seinen Schöpfungen zugleich die inneren Kämpfe seines bewegten Gemütslebens sich zu objektivieren, läßt uns eine Abweichung von der historischen Wahrheit in diesem oder jenem Punkte erwarten, doch davon nachher. Für jetzt ist der objektiv historisch richtig gezeichnete Hintergrund auch für Egmont festgestellt.

Daß das Bild der im Hintergrunde des Stückes ruhenden Verhältnisse im Tasso nicht ebenso objektiv und historisch treu ist, wie in den vorher behandelten Stücken geht schon aus dem im ersten Teile gegebenen Nachweise hervor, daß der Dichter Personen und Zustände am Weimarischen Hofe reichlich in den „Tasso" hat hineinspielen lassen, daß, wie Scherer sagt, Lenz und Goethe im Tasso des Trauerspiels zusammenfließen. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß einmal das Bild des Tasso auf Grund eifriger Studien und Hervorstellung zahlreicher Thatsachen aus dem Leben und vieler Motive aus den Gedichten desselben mit Ausnahme des oben erwähnten Punktes, der gänzlichen Entfernung des historischen Tasso vom politischen Leben, durchaus richtig gezeichnet, und daß vor allem die Kunstliebe und das Mäcenatentum der kleinen italienischen Fürstenhäuser mit historischer Treue geschildert ist. Nicht bloß die Este erscheinen als solche, die den Dichter aus den Schranken eines bewegten kummervollen Lebens zu einer schönen Freiheit empor-

gehoben haben, daß seine Seele sich zu mutigem Gesang entfalten konnte, auch das Mediceerhaus in Florenz erweist den Dichtern erhabene Zeichen ihrer Gunst. Auch Scipio Gonzaga weiß das Talent des Dichters hoch zu ehren. Das hat Italien groß gemacht, daß jeder (fürstliche) Nachbar mit dem anderen streitet, die besten Dichter zu besitzen. Wie ein Feldherr ohne Heer, erscheint im Stück dem Alphons ein Fürst, der die Talente nicht um sich versammelt, und ein Barbar ist ihm der, welcher der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt. Die Päpste selbst, mit welcher Nachsicht, welcher fürstlichen Geduld und Langmut tragen sie manch großes Talent!

Auch in der Iphigenia ist der Mythus zwar in einigen wesentlichen Punkten verändert, der Opferidee entkleidet, der Charakter des Thoas veredelt und schließlich auch der Ausspruch des Orakels umgedeutet, dennoch ist mit außerordentlicher Kunst die ganze Vergangenheit der Pelopiden auf die einfachste und natürlichste Weise zur Darstellung gebracht. Um der Werbung des Thoas zu entgehen, entdeckt ihm Iphigenia, daß sie des Tantalus Geschlecht entstammt, und erzählt, in der Hoffnung jenen dadurch abzuschrecken, den Verrat des Pelops am Önomaus, die Schandthaten des Atreus und Thyestes, der Diana Zorn über Agamemnon, die beabsichtigte Opferung ihrer selbst und ihre Befreiung. Die Ereignisse vor Troja, und die Ermordung des Agamemnon durch Klytämnestra und Ägisthus entlockt sie selbst dem Pylades, ehe sie sich ihm und Orest zu erkennen giebt, und von diesem letzteren selbst sein eigenes furchtbares Geschick, sodaß der ganze Mythus in voller Reinheit bis zur Erkennungsscene zwischen Iphigenia und Orest zur Darstellung gekommen ist. Nur in der Art der Rettung und Entführung der Schwester von Tauris erlaubt sich der Dichter sodann seinen teils schon oben besprochenen, teils noch zu erörternden Zwecken gemäß von dem überlieferten Mythus abzuweichen.

Im „Faust“ freilich ist die alt überlieferte Sage von vornherein der Tendenz des Dichters gemäß, sich selbst in dem Charakter der Titelrolle wiederzuspiegeln, bedeutend umgestaltet, doch treten auch hier die markantesten Züge derselben in wunderbar schöner Verschlingung mit der Entwicklung der Idee des Ganzen mit großer Klarheit zu Tage; zuerst der Vertrag des Faust mit Mephisto, sodann die Scene in Auerbachs Keller, ferner die Hexenküche und die Walpurgisnacht im ersten Teile; die Beschwörung und Heraufführung der Helena, Fausts Vermählung mit ihr, die Geburt eines Sohnes aus dieser Ehe, im zweiten Teile.

Aber noch einen Schritt weiter müssen wir gehen. Hätte Goethe nur das subjektive Bedürfnis, sich von beengenden Schranken, die ihn umgaben, in seinen Dramen zu befreien, befriedigt, oder auch nur gelungene, der Wirklichkeit entsprechende, dieselbe in ihrer

Tiefe erfassende Bilder dieser oder jener Zeitepoche gegeben, er wäre nicht der große Dichter gewesen, der je mehr und mehr die Anerkennung aller gebildeten Völker der neueren Zeit errungen hat und allgemein als ein Dichter ersten Ranges anerkannt worden ist. Diese Höhe hat er dadurch erreicht, daß er in seinen Dramen nicht bloß vortreffliche Zeitbilder, sondern durch Überwindung der Einseitigkeiten, die jeder Zeit eigen sind, vermöge seiner geisteskräftigen Individualiät, seines auf der Höhe der Menschheit stehenden Universalismus allgemeine großartige Weltbilder darzustellen vermocht hat, die weit hinausragend über den Rahmen dieser oder jener Zeit, über den unruhigen Wechsel öffentlicher und privater Zustände in ihrer Wahrheit und Großartigkeit zu allen Zeiten ihre Geltung behalten, in denen jeder hochstrebende Mensch, jede gebildete Nation die Typen ihrer eigenen Entwicklung die ihnen vorschwebenden Ideale plastisch ausgestaltet findet.

So stellt „Götz von Berlichingen" nicht etwa bloß den Zustand des deutschen Reiches unter Kaiser Maximilian, wie wir oben gezeigt, in objektiv plastischer Weise vor Augen und Egmont nicht bloß den Zustand der Niederlande zur Zeit Philipps II. und der tyrannischen Bedrückung durch Herzog Alba, sondern gerade dadurch, daß der Dichter in den Titelrollen beider Stücke sich selbst wiederspiegelte, in den Kämpfen des Götz und Egmont, den Kampf, den er selbst gegen die beengenden Schranken der ihn umgebenden Verhältnisse zu kämpfen hatte, darstellte, hat er die Zeitbilder hinausgehoben über die Beschränktheit der Verhältnisse, die sie znnächst abbildeten, hat sie dem Wechsel der jeweiligen Zustände entzogen und bleibende menschliche Verhältnisse zur Darstellung gebracht, die zu allen Zeiten und bei allen Völkern sich wiederfinden, kurz er hat ewig bleibende Typen geschaffen, er hat, wie Scherer sagt, im Wechsel das Dauernde, im Irdischen das Ewige zu umfassen gesucht. Im Götz und im Egmont ist es der Typus des Kampfes, den der Mensch mit den beengenden politischen Verhältnissen zu führen hat, der als ein zu allen Zeiten vorhandener abgebildet wird. Es ist das Bestreben des Menschen, seine eigene Individualität, seine Freiheit gegenüber dem Zwange der Verhältnisse zu behaupten, das allen ernsteren Geistern ein tiefes pathologisches Interesse abgewinnt, weil jeder, welchem Volke und welcher Zeit er auch angehöre, sich von diesem Zwange umstrickt fühlt. Wie Götz und wie Egmont, wie Goethe selbst unter den Beschränkungen und Gefahren der Zeit und diesen Gefahren zum Trotz ihre volle Persönlichkeit frei und froh zu entfalten sich bestreben, so kämpfen und ringen gerade die geisteskräftigsten Naturen aller Völker und Zeiten oft mit den sie beengenden politischen Verhältnissen, die sie umgeben.

Schwerer und ernster noch ist der Kampf, den du zu führen

hast mit dem Geschick, das dir beschieden, oder um christlich zu reden, mit der göttlichen Bestimmung, die dir geworden, dieser Kampf ist es, den Goethe uns in der „Iphigenie“ vor Augen stellt. Wie wir oben sahen, ist zwar die Vorfabel, das Verhängnis, welches dem Geschlecht der Pelopiden auferlegt war, objektiv treu dargestellt, aber die Befreiung der Iphigenia von Tauris geschieht nicht wie bei dem Euripides durch den deus ex machina, der dem Thoas in dem Momente, wo der Knoten unlösbar geschürzt war, befiehlt, die Iphigenia zn entlassen, sondern sie entwickelt sich von innen heraus aus der Wahrhaftigkeit und Treue dieser mit besonderer Vorliebe dargestellten Jungfrau. Den Kampf, den jeder Mensch mit dem ihm vom Schicksal, oder sagen wir besser von Gott, bestimmten Geschick zu kämpfen hat, die Befreiung von der Knechtschaft der Prädestination, die herrlichste That des inneren Menschen, das ist der Kernpunkt von Goethes Iphigenie. Darin stellt auch sie uns wieder einen Typus vor Augen, der zu allen Zeiten und bei allen Völkern wiederkehrt. Und wie ist dieser Kampf in so ansprechender Weise zu einem siegreichen Ende geführt. Nicht Pylades durch seine listigen Anschläge, nicht Orestes durch seine Kraft und seinen mutigen Angriff, erreichen das Ziel, die reine unschuldige Jungfrau erreicht es, und wie? durch die Macht der Wahrheit, die aus ihrem innersten Wesen hervorbricht unaufhaltsam und unwiderstehlich, welche die von Pylades gesponnenen, von ihr selbst gebilligten Fäden der List zerreißt und zunächst scheinbar alles verdirbt, die Jungfrau selbst und alle die Ihrigen ins Verderben zu reißen droht, aber bald sich als das Licht erweist, welches alles Dunkel verbannt, als das Feuer, welches das durch die Verschmähung ehern gewordene Herz des Scythen erweicht und versöhnt. Die Erlösung des Menschen von der Macht des Verhängnisses durch die Liebe zur Wahrheit, das ist das schöne Ideal, nach dem Tausende von Menschen zu allen Zeiten gestrebt haben und das uns in der Iphigenie als gelöst dargestellt wird. Daß dieses Ideal nie von dem natürlichen Menschen erreicht werden kann, daß dasselbe nur auf dem Wege einer Wiedergeburt durch den heiligen Geist erreicht werden kann, davon freilich schweigt der Dichter und mußte davon schweigen, weil er die Wahrheit dieser inneren Erlösung nicht an sich selbst erfahren, aber das Ziel, das sich alle edleren Menschen setzen, hat er in einem herrlichen für alle Zeiten gültigen Bilde dargestellt und hat dasselbe als erreicht darzustellen gesucht, auf einem Wege, den alle edleren Menschen versuchen, wenn auch solange umsonst, als sie es mit eigenen Kräften erstreben und hat dadurch ein Weltbild geschaffen, daß er die Sehnsucht, die viele Millionen Menschen zu allen Zeiten erfüllt hat, in einer Weise stillt, die allen gefallen muß, selbst denen, die erkennen, daß Wahr-

haftigkeit und absolute Reinheit, die der Dichter der Iphigenia beilegt, die Herzenseinfalt, mit der die Jungfrau ihr Geschick in die Hand der Götter legt, von der Thoas im Innersten ergriffen, in die Lösung mit völliger Selbstüberwindung willigt, dem natürlichen Menschen nicht eigen ist.

Ganz ebenbürtig stellt sich diesem Kampfe der Freiheit des Menschen mit der Macht des Schicksals oder der Bestimmung des lebendigen Gottes der andere zur Seite, den der geistig hochstrebende Mensch mit seiner individuellen Beschränktheit zu kämpfen hat. Wie Tasso an der praktischen Tüchtigkeit des Staatsmannes Antonio die Beschränktheit seiner eigenen nur auf das Ideale gerichteten Natur erkennt, so seufzen zu allen Zeiten und bei allen Völkern unzählig viele der besten Menschen unter dem Mangel ihrer Begabung gegenüber der Tüchtigkeit derjenigen, in denen sie das ausgeprägt und ausgestattet erkennen, was sie in sich selbst mit bitterem Schmerze vermissen. Wie Tasso laufen Tausende Sturm gegen die Beschränktheit ihrer eigenen Natur und verlangen vergeblich von sich die Vereinigung von Fähigkeiten und Anlagen, die ihnen die Natur versagt hat. Viele müssen, wie er, durch die Höllenqual der Selbsterkenntnis hindurch, daß sie weit hinter anderen zurückstehen, die mit spielender Leichtigkeit die Höhen hüpfend erreichen, die sie mit saurer Mühe und Anstrengung keuchend erklimmen. Der subjektive Idealist sehnt sich nach der ruhigen Klarheit des realistischen Staatsmannes, während dieser die ungebundene Freiheit des im idealen Leben schwebenden Dichters entbehrt. Der auf die Ergründung des Wesens der Dinge gerichtete Philosoph und der auf die Erforschung der historischen und geistigen Entwicklung gerichtete Gelehrte entbehren der energischen Thatkraft und Energie des Soldaten und Kriegers, während dieser in sich die Tiefe der Anschauung jener schmerzlich vermißt. Durch die klare Erkenntnis ihres gegenseitigen Verhältnisses finden sie die Heilung, die innere Annäherung vollzieht sich. Wie Tasso dem Antonio, so reicht der Philosoph und der Gelehrte dem Krieger die Hand. So vollzieht sich immer und immer wieder im Leben der Kampf und die Versöhnung der idealen Naturen mit den praktischen, des Subjektivismus mit den objektiven Lebensverhältnissen, dessen typische Darstellung unserem Dichter in seinem „Tasso“ vorzüglich gelungen ist, in der die edleren Geister aller Völker und Zeiten ihre eigenen Kämpfe wieder erkennen und sich mit dankbarer Freude über ihre eigene individuelle Beschränktheit erhaben fühlen.

Der höchste Typus, der in dem Gemüte des idealen Menschen sich erhebenden Kämpfe, wird dargestellt im Faust. Es ist nicht bloß der Kampf mit der eigenen Beschränktheit, oder mit den beengenden politischen Verhältnissen, oder mit der göttlichen Bestimmung,

es ist der Kampf mit allen diesen Beschränkungen zusammengenommen. Der Kampf mit der Welt im ganzen, mit den gesamten Kräften des auf den Menschen eindringenden Alls der Natur, der Menschen und der Geisterwelt, sowie des Menschen mit sich selbst in seiner Zweiheit, im Wissen und Wollen, im Erkennen und Genießen, in Kraft und Schwäche, in Gewißheit und Zweifel, in Wahrheit und Irrtum. „Der Faust ist ein psychologisches Drama, in welchem der Mensch, lediglich auf seine eigene Kraft gestellt, den Kampf mit der ganzen Welt unternimmt. Wahrlich ein Weltbild, was sich im Geiste jedes einzelnen geistig angeregten Menschen wiederholt. Faust, hindurchgedrungen durch alle Tiefen der Wissenschaft, hat dennoch die wahre Befriedigung nicht gefunden. Verzweifelnd über die Unfruchtbarkeit seiner Bemühungen ist er in Begriff, durch den Trank aus der krystallenen Schale sich den Tod zu geben. Da erweckt der Ostergesang noch einmal die frohen Erinnerungen der Jugend in ihm. Doch der Glaube der Jugend ist geschwunden. Er wirft sich dem Genuß in die Arme. Der rohe Genuß des Studentenlebens genügt ihm nicht, selbst nicht der Genuß inniger Frauenliebe, noch weniger das Eindringen in die Orgien teuflischen Genusses. So geht es vom Genusse zur That. Zunächst die Thaten der kleinen Welt, die litterarischen Thaten der Verschmelzung der Romantik mit der klassischen Welt, sodann die Thaten der großen Welt, das Staatsleben im Krieg und Frieden. Der Versuch, dem wütenden Meer Terrain abzugewinnen und dasselbe in herrlicher Weise zu kultivieren, giebt ihm endlich die Befriedigung, die er festzuhalten wünscht. Der Moment ist gekommen, zu dem er sagen möchte: „Verweile doch, du bist so schön“, und damit das Ende des diesseitigen Lebens. Er sinkt dahin in den Tod. Der Rest ist seiner Vollbereitung zum Eingang in die Vollkommenheit des ewigen Lebens durch göttliche Gnade gewidmet. Faust ist dabei völlig passiv. Daß diese Vollbereitung auf katholischem Wege durch Hilfe der Jungfrau Maria sich vollzieht, soll uns einstweilen in dem Genusse des großartigen Bildes menschlicher Entwicklung nicht stören. Es ist und bleibt ein Weltbild, in dem der edlere Mensch sich selbst und die gewaltigen Kämpfe, die seine Seele durchwühlt, die seinen Geist in allmählichem Fortschritt geläutert haben, zum Endziel aller Entwicklung, der Ruhe in Gott, geführt hat.

So haben wir denn die Entwicklung der Hauptdramen Goethes nach der stofflichen Seite hin betrachtet, ihr Zusammengewobensein aus dem subjektiven Bedürfnis des Dichters sich durch poetische Gestaltungen der ihn bedrückenden Einflüsse des Lebens zu entledigen, aus der im Hintergrunde stehenden großartig objektiven Entfaltung geschichtlicher Epochen und der Erhebung derselben zu

großartigen Weltbildern durch Zeichnung der Kämpfe, die jeder in lebendig geistiger Entwicklung stehende Mensch im Kampfe mit der ihn umgebenden Welt zu führen hat. Alles wird berührt, was dem Menschen in seinem Gange durch die Welt entgegentritt, zuletzt die religiöse Entwicklung des wenn auch auf der Höhe menschlicher Entwicklung stehenden, dennoch der göttlichen Heiligkeit gegenüber unvollkommen bleibenden Menschen zur Aufnahme in die ewigen Hütten durch göttliche Gnade. Gerade auf diesem Punkte aber zeigt sich die individuelle Beschränktheit unseres großen Dichters in auffälliger Weise.

Wir haben schon oben, als wir darlegten, wie derselbe in der Iphigenia den überlieferten mythologischen Stoff sich und den Verhältnissen, in denen er zu Weimar lebte, zubildete, gesehen, wie er die Opferidee, welche den Kern des Mythos der Iphigenie in der antiken Überlieferung bildet, aufgegeben habe, wie die Stiftung symbolischer Sühnopfer nicht in die religiösen Anschauungen des Anhängers von Spinoza paßte, wie er die Idee der Erlösung durch Humanität an die Stelle der Erlösung durch blutige Opfer setzte. Ebenso hat er im „Götz von Berlichingen" zwar ein herrliches Bild von dem Zustande des deutschen Reiches unter Kaiser Maximilian, aber nur in politisch-sozialer Beziehung gezeichnet. Nichts von der Reformation. Man müßte denn den Bruder Martin, mit seinem Klosternamen Augustinus genannt, für eine Hindeutung auf den großen Reformator, den ehemaligen Augustinermönch Dr. Martin Luther halten. Aber dieser Bruder Martin klagt in unserem Stücke, daß er und seinesgleichen keinen Wein trinken dürfen, daß sie infolge davon schläfrig verdauen, durch die überfüllte Ruhe von Begierden übermannt werden und die drei unerträglichen Gelübde der Armut, Keuschheit und des Gehorsams ablegen müßten. Er begeistert sich für das ritterliche Leben des Götz, er trinkt auf Frau Elisabeths Gesundheit und — wischt sich die Augen. Goethe sah in der Reformation, wie in der französischen Revolution, Umwälzungen, die ihm als dem friedlichen Fortschritt der Entwicklung hinderlich nicht zusagten. „Franztum, sagte er, drängt in diesen verworrenen Tagen, wie ehemals Luthertum, ruhige Bildung zurück." Für den sehr positiven Gehalt der Reformation, für die Rechtfertigung durch den Glauben vermöge des für uns vergossenen Blutes Jesu Christi, des Sohnes Gottes, hat er ebenso wenig Sinn, als für das Sühnopfer in dem Orestesmythos in seiner Iphigenia. So hat er denn, um der Reformation und den in ihr liegenden Motiven zu entgehen, die Handlung des „Götz", den Tod dieses Helden, des Franz von Sickingen, der erst am 27. Mai 1523 starb und den Bauernkrieg, der ohne die Reformation kaum zu verstehen ist, wider die geschichtliche Wahrheit unter Kaiser Maximilian

gelegt und glaubte sich damit seiner Verpflichtung gegen die Reformation und den von ihr bedingten Zeitgeist überhoben. Ebenso bleibt im „Faust“ das Verhältnis des Faust, der zur Zeit der Reformation in Wittenberg zeitweise gelebt und mit den Reformatoren, insbesondere mit Melanchthon im Kampfe lag, zu dieser Bewegung ganz unberücksichtigt. Die Rettung des Faust ist schließlich nicht eine dem reformatorischen, sondern dem katholischen Kultus entsprechende. Faust hat sich durch eigene menschliche Kraft emancipiert von der Lust des Genusses und sich zu aufopferungsvoller Thätigkeit für das Wohl der Menschheit aufgeschwungen, aber auch das hohe Streben der thätigen Menschenliebe hat ihn nicht völlig frei gemacht von der Verworrenheit der Begriffe, mit der er dem Herrn, wie dieser im Prolog 67 selbst bezeugt, diente. Auf sein eigenes Thun vertrauend wies er die Aussicht „nach drüben“ noch zurück und wollte dorthin blinzend nicht die Augen richten. So kann ihn der Herr nicht für die himmlische Klarheit brauchen. Darum läßt der Dichter ihn eine stufenweise Läuterung nach dem Tode durchmachen. Es erfolgt ein Emporsteigen aus niederen in höhere Sphären, in deren jeder etwas von den irdischen Schlacken abgethan, und größere Reinheit erzielt wird. Dem von den Reformatoren wieder auf den Leuchter gestellten Evangelium nach mußte der Bekehrungsprozeß in das Diesseits fallen, Faust sich noch in seinem diesseitigen Leben der Gnade zuwenden und diese aus Gottes Händen demütig entgegennehmen. Diese Lösung wollte Goethe nicht und konnte sie seiner ganzen Entwickelung nach nicht wollen. Darum ist aus der reformatorischen Umgebung, in der er stand, der historische Faust in Goethes Dramen herausgehoben, wie Götz in Goethes gleichnamigem Stück, und wie Iphigenie aus der mythischen Sphäre der Orestsage. So müssen wir freilich konstatieren, daß Goethe als Dramatiker die religiösen Motive, die in den seinen großen Dramen zum Hintergrunde dienenden Geschichtsepochen liegen, nicht richtig zu würdigen gewußt hat, seine Schöpfungen sind darum allerdings nicht spezifisch christlich, aber sie sind doch nicht wider Christum, vielmehr steht „Iphigenie“, wie „Götz“ besonders aber „Faust“ mit seinem Bekenntnis, daß der Mensch weder durch das höchste wissenschaftliche Streben, noch durch den raffiniertesten Sinnengenuß, noch durch das Ringen nach idealer Schönheit dauernde Befriedigung gewinnen kann, daß er trotz der energischsten Thätigkeit für das Wohl seiner Mitmenschen immer wieder der Sünde verfalle und schließlich nicht durch seine eigene Kraft, sondern nur durch die ewige Liebe Gottes gerettet werden kann, im Vorhofe des Reiches Gottes. Goethe ist nach titanischen Kämpfen und prometheischen Irrgängen dem Christentum wieder nahe gekommen, das ihm als jungem Mann lieb war in der Zeit, wo er mit Frl. von Klettenberg verkehrte.

Was nun die künstlerische Seite der Goetheschen Dramen betrifft, so hat der Dichter auch hierin die verschiedensten Wandlungen durchgemacht. Die Reise nach Italien ist, wie wir gleich im Eingange bemerkten, ein entscheidender Wendepunkt gewesen. Im „Götz“ zeigt sich die Regellosigkeit der Sturm- und Drangperiode. Die jungen Hitzköpfe wollten durchaus etwas Originelles und Geniales schaffen. Um die von den Franzosen mit Pedanterie festgehaltenen und nach Deutschland verpflanzten sogenannten drei Einheiten und den steifen Formalismus des französischen Theaters loszuwerden, versuchten sie Shakespeare nachzuahmen, ohne die Größe desselben, der zwar oft regellos zu sein scheint, in Wirklichkeit es aber nicht ist, zu verstehen. Gern würden wir ihnen das Nichtinnehalten der Einheit des Ortes und der Zeit vergeben, aber auch die Einheit der Handlung, das erste dramatische Gesetz, welches Shakspeare niemals verletzt, ist nicht inne gehalten. Die Handlung entbehrt durchaus des einheitlichen Mittelpunktes. Goethes „Götz“ hat seine Einheit nur in dem Charakter des Götz. Er ist nicht ein Ganzes, welches alle Personen und Vorgänge in künstlerischer Abrundung auf einen Mittelpunkt bezieht, sondern nur eine Reihe von Scenen, die nur lose miteinander verknüpft sind, oft nach einem Monolog von drei Zeilen oder einem Dialog von sechs Zeilen einen Dekorationswechsel verlangen. Den Charakter des Götz, wie er ihn in der Selbstbiographie dieses fränkischen Ritters gefunden, die Heldengestalt des mit seinem Jahrhundert im Kampfe liegenden, mit den von den Zeitverhältnissen ihm aufgenötigten Schranken ringenden Ritters hatte ihn gepackt. Auf sein Bild kam es ihm an. Das hat er mit dem dasselbe umgebenden Hintergrunde der politischen und sozialen Verhältnisse gezeichnet in epischer Breite, ohne dramatische Entwicklung. Und hierin ist dem „Götz“ der „Egmont“, obwohl er weit entfernt ist von dessen stürmischem Scenengewühl, innig verwandt. Auch hier bildet weder eine außerordentliche Handlung, noch eine besondere Leidenschaft den Kern des Stückes, sondern der Charakter des Egmont ist der Gegenstand, auf den es ankommt, in ihm liegt die Einheit. Auch hier kein dramatischer Plan, auch hier eine bloße Aneinanderstellung einzelner Handlungen und Gemälde. Nicht anders ist's im „Faust“, dessen Stoff Goethe ungefähr um dieselbe Zeit ergriff, wo er den „Götz“ zu bearbeiten anfing. Trotz der vielen Überarbeitungen während eines sechzigjährigen Zeitraumes hat „Faust“ den Charakter der Sturm- und Drangperiode mit seiner dramatischen Regellosigkeit nicht mehr abstreifen können. Er spottet noch heute aller theatralischen Gewohnheiten. Nur im Großen (Scherer sagt: aus der Ferne gesehen) hat das Gedicht seine Einheit, eine innere gleichmäßige Vollendung hat er nicht mehr erreicht. Der zweite Teil wirkt wie ein

Zauberstück, wie eine Oper, ja ein Ballett, so eminent theatralisch auch einzelne Scenen und Akte gedacht sind.

„Götz“, „Egmont“ und „Faust“ sind sich also in ihrer dramatischen Regellosigkeit, in der Gruppierung der Handlung um den Charakter des Haupthelden, dessen Darstellung der Zweck des Ganzen ist, einander ebenbürtig. Es sind bloße Charakterbilder, wenn auch als solche vorzüglich. Ganz anders Iphigenia und Tasso. Der Willkür wird hier das feste Gesetz entgegengesetzt. Welch' eine Klarheit der Exposition in der Iphigenia. Obschon die Handlung, man könnte fast sagen, mit dem ersten Worte beginnt, werden auf das natürlichste Situationen herbeigeführt, an welche sich die Darstellung der Verhältnisse vor und bei Beginn der Handlung ungesucht anschließt. Arkas fühlt sich durch die Bescheidenheit, mit der Iphigenie die durch ihn erfolgte Werbung des Thoas um ihre Hand abzuweisen sucht, veranlaßt, den segensreichen Einfluß, den sie seit ihrer Ankunft in Tauris geübt, darzustellen; Iphigenie selbst macht den Thoas und damit auch uns mit ihren Ahnen und früheren Schicksalen bekannt, um jenen, der persönlich seine Werbung wiederholt, davon abzuschrecken. Im zweiten Akt erfahren wir die früheren Schicksale des Orest durch Pylades, der den verzweifelnden Freund durch die Schilderung ihres glücklichen Jugendlebens zu erheitern sucht, und dann erfahren wir die weiteren Schicksale der Atriden, die der versuchten Opferung der Iphigenie gefolgt sind, dadurch, daß Pylades das Verlangen der Iphigenia, solche zu erfahren, befriedigt. Was dann den tragischen Konflikt betrifft, so wird dieser in der Verwicklung auf die natürlichste Weise herbeigeführt. Gleich im Eröffnungsmonologe wird die Sehnsucht der Iphigenie nach der Rückkehr in ihr Vaterland ausgesprochen. Diesem sittlichen Motiv tritt von vornherein die Liebe des Thoas zur Priesterin, die er sich ehelich zu verbinden sucht, hindernd entgegen. So ist gleich im Anfang der Anlaß zum Kampfe gegeben, den Iphigenie zu bestehen hat. Derselbe steigert sich sodann durch die Forderung des infolge seiner abgewiesenen Werbung um Iphigenie erbitterten Thoas, die Menschenopfer wieder zu vollziehen an zwei soeben eingebrachten Fremden und gipfelt nach der in der natürlichsten Weise herbeigeführten Erkennung des Orestes durch Iphigenie in dem Abscheu derselben, ihren Bruder zu opfern. Die Lösung wird zunächst auf den Rat des Pylades durch List versucht, aber herrlich ist es, wie Iphigenie sich unfähig zeigt, die List durch Lüge auszuführen, und von Wahrheitsliebe gedrungen alles auf das Spiel setzend, ihr und ihres Bruders Geschick, dem Edelmute des Thoas vertrauend, diesem in die Hand legt, und der Knoten dann wirklich durch diesen gelöst wird. Alles entwickelt sich auf das natürlichste durch die treibende Kraft der edelsten Motive. Eine

Scene reiht sich an die andere mit sittlicher und logischer Notwendigkeit und alle entwickeln sich aus dem von vornherein gelegten Motive und aus den in der klarsten Weise mit psychologischer Schärfe durchgeführten edlen Charakteren, da ist kein Wort zu wenig oder zu viel. Und alles dies ist in die edelste Sprache gefaßt in dem für das Drama geeignetsten Versmaße des fünffüßigen Jambus. Der Dialog ist durch Natürlichkeit, Wahrheit und raschen Fortgang gleich ausgezeichnet. Alle Äußerungen entwickeln sich mit der vollendetsten Sicherheit und Notwendigkeit in dem schönsten Ebenmaß.

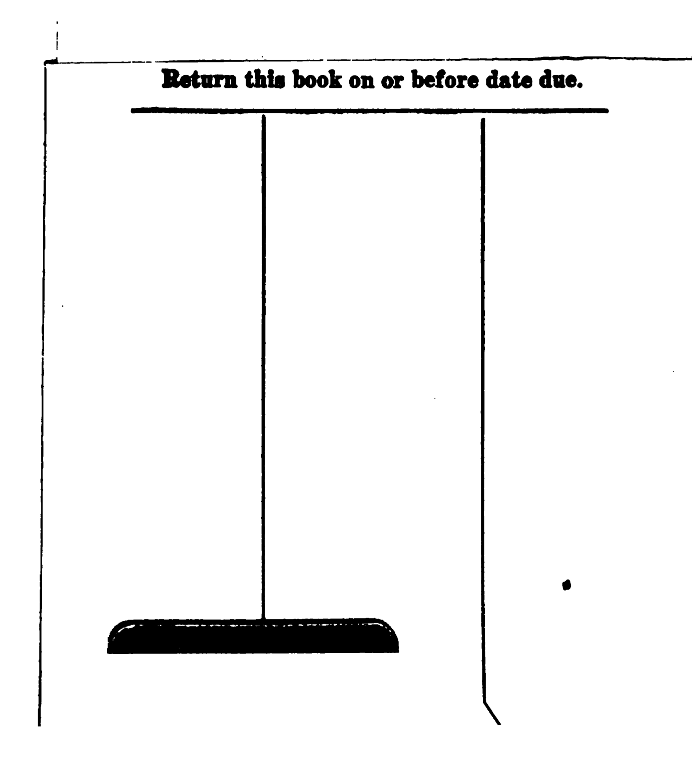
Ganz dasselbe gilt vom Tasso, in dem sich, wie Scherer sagt, Stil und Technik der Iphigenie fortsetzen. Beide Werke bezeichnen „die sittliche Läuterung ihres Verfassers und seine Rückkehr von den revolutionären Jugendidealen zu den ehrwürdigen Überlieferungen der Renaissance.“ Wem der Sinn für die inneren Kämpfe des bewegten Gemütslebens erschlossen ist, oder, wer sie aus Erfahrung kennt oder wenigstens von diesem Zauber ergriffen zu werden fähig ist, dem wird im Tasso ein Genuß geboten, wie kaum in einem anderen Produkte der neueren Litteratur.

Aber freilich an einem Mangel leiden beide, Iphigenie und Tasso in gleichem Maße. Das ist der Mangel an dramatischer Handlung. Sie sind beide Seelendramen. Es fehlt an äußerer Handlung und Scherer sagt mit Recht: „Der routinierte Theaterpraktikant weiß nichts mit den Stücken anzufangen.“ Sofern Handlung das erste und notwendigste Erfordernis eines Dramas ist, tragen beide Stücke den Namen eines Dramas mit Unrecht.

Hiermit sind wir nun zu dem letzten sehr erheblichen Punkte gekommen, der Goethe als Dramatiker charakterisiert. Die menschliche Natur, sagt Lewes, zog Goethe mehr von seiten der Psychologie, als der Leidenschaft, an. Die Leidenschaften selbst interessierten ihn mehr als Probleme, denn als menschliche Regungen. Wenn es nun aber nach Aristoteles die Aufgabe des Dramatikers ist, Furcht und Mitleid zu erregen und diese Aufgabe durch nichts direkter erreicht werden kann, als durch den Konflikt der Leidenschaften, so ist Goethe von vornherein zum Dramatiker ungeeignet. In den Meisterwerken der Alten wirken die tiefsten und dunkelsten Leidenschaften, im Agamemnon des Aeschylus Wahnsinn, Ehebruch und Mord, in den Choëpheren Rache, Mord und Muttermord, im Ödipus des Sophokles Blutschande, im Ajax Wahnsinn, in der Medea des Euripides Eifersucht und Kindermord, im Hippolyt blutschänderischer Ehebruch. Goethe fehlte das Vermögen, sich Leidenschaften zu vergegenwärtigen, die er selbst nicht erlebt hatte, und damit das wirksamste Mittel der dramatischen Kunst, den Zuschauer bis in die innersten Fibern seines Herzens zu erregen, das Gemüt bis in die innersten Winkel zu ergreifen. Darum werden seine

sogenannten Dramen als gelungene Lebensbilder durch die Wahrheit und Treue in der Darstellung des menschlichen Lebens, zwar stets ein menschliches Wohlgefallen erregen, ja sie werden durch die Meisterschaft ihres Dichters in Darstellung der Bewegungen des Seelenlebens, die sich aus seiner Neigung, nur die eigensten Erlebnisse zum Gegenstande seiner Poesie zu machen, heraus entwickelte, stets Lieblinge des gebildeten Publikums bleiben, sie werden aber niemals das Herz der Menge ergreifen, da ihnen das Leben, die Bewegung der Leidenschaft, die ein Werk erst zu einem dramatischen macht, abgeht. Goethe hat diesen Mangel seiner dramatischen Poesie selbst recht gut erkannt. Er spricht selbst den Zweifel aus, ob er überhaupt fähig sei, eine wahre Tragödie zu schreiben, indem er gesteht, daß er vor dem bloßen Unternehmen, eine Tragödie zu schreiben, erschrecke, und überzeugt ist, er könne sie durch den bloßen Versuch zerstören. Und diesen Mangel ist er unfähig gewesen, abzulegen. Er kehrt in allen seinen Dramen wieder. Von dem Götz, Egmont und Faust, die eine dramatische Entwicklung überhaupt nicht haben, bedarf das keinen weiteren Nachweises. Deutlich aber tritt das für die „Iphigenia" bei einer Vergleichung derselben mit ihrer euripideischen Halbschwester hervor. Beim Euripides wird der Zuschauer durch die Wildheit des Thoas, die alles sich ihr Entgegenstellende in den Abgrund zu stürzen droht, in fortwährender Spannung und Aufregung erhalten. Bei Goethe ist Thoas nicht der wilde Skythe, er ist ein edler, humaner Mann, der einer Berufung an seinen Edelsinn nicht zu widerstehen vermag, und so ist von vornherein die Aussicht auf einen Konflikt der Leidenschaften weggenommen. Der Zuschauer erwartet die Entwicklung nicht mit Furcht und Entsetzen vor einer drohenden Katastrophe, sondern höchstens mit Begierde zu wissen, auf welche Weise sich die Sache endlich harmonisch auflösen werde. Bei Euripides ist die drohende Opferung des Bruders von der Hand der ihn nicht erkennenden Schwester von ergreifender Wirkung und ruft eine sorgende Furcht in uns wach, zumal Iphigenie durch den Traum, der ihr den Tod des Orestes vorgespiegelt hat, zur Verzweiflung gebracht, wie eine Löwin rast und ihren Schmerz an anderen auszulassen entschlossen ist. Bei Goethe ist die Priesterin von vornherein entschlossen, sich der Opferung der Fremdlinge, wenn irgend möglich, zu entziehen, und statt mit Entsetzen die bevorstehende blutige Katastrophe zu erwarten, erwartet der Zuschauer mit Neugierde, auf welche Weise sich die Priesterin dem drängenden Thoas entziehen werde. Über die sonstigen Vorzüge der Goetheschen vor der Euripideischen Iphigenie haben wir oben gesprochen. Er hat durch eine innere Lösung aus den Charakteren des Thoas und der Iphigenie den deus ex machina vermieden, aber Furcht und Mitleiden zu

erregen ist die Aufgabe des Dramas, und dieser Aufgabe hat Euripides, nicht aber Goethe Genüge geleistet. Ebenso wenig ist „Tasso" geeignet, bei der Masse Furcht und Mitleiden zu erwecken. Handelt es sich doch nur darum, ob Tasso die Gunst der Prinzessin bewahren oder verlieren wird. Das Stück ist eine herrliche psychologische Skizze, deren Entwicklung jeder geistig erregte Mensch mit hohem Interesse verfolgt, das Volk läßt sie aus dem genannten Grunde ungerührt. Nach Viehoffs treffender Bemerkung sucht Goethe das Tragische seiner ganzen Weltanschauung nach in der Vernichtung des menschlich Großen und Schönen in und durch sich selbst, in der inneren Unmöglichkeit, seine eigene Idealität, seine Freiheit und Unendlichkeit durch sich selbst zu verwirklichen und zu behaupten. Demnach wäre, wie Viehoff gleichfalls richtig bemerkt, das Tragische etwas ganz Allgemeines, alle Menschen, das ganze menschliche Dasein Treffendes, während nach Shakspeare das Tragische nicht ein notwendiges Geschick alles Menschlichen ist, sondern in dem Konflikt von Leidenschaft und Pflicht beruht, darin, daß das menschlich Große und Edle sich der Selbstsucht, der blinden Leidenschaft hingiebt oder sein Recht mit verletzender Einseitigkeit verfolgt und dadurch sich in Schuld verstrickt. Für Goethe fiel also der Held ohne eigentliche Schuld dem Schicksal anheim. Dieses tritt in Egmont besonders deutlich hervor. Die eigentliche Ursache seines Unterganges ist die innere Unmöglichkeit, die volle wahre Freiheit, die ihm vorschwebte, eine Freiheit von aller Sorge, Vorsicht und Besonnenheit, eine spielende mit der Liebe vermählte Freiheit, der das Leben nur ein bunter heiterer Frühlingstag ist, zu erringen und zu behaupten. Egmont äußert durchaus keine Reue über seinen Leichtsinn, spricht sich vielmehr Ferdinand gegenüber von aller Schuld frei, er werde, sagt er, unwiderstehlich nach seinem Schicksal gezogen. Für dergleichen Helden hat, wie Goethe selbst, wohl das gebildete Publikum ein lebhaftes Interesse, es vermag seine Schmerzen zu empfinden, mit ihm schmerzlich zu leiden, nicht aber die Masse des Volkes. So beruht dessen geringes Interesse für Goethes Dramen auf dieser falschen Auffassung des letzteren vom Tragischen, daß er nicht darauf ausgeht, Furcht und Mitleid zu erwecken. Die inneren Kämpfe des bewegten Gemütslebens erregen nur die Gebildeten, der große Haufe will durch drastischere Mittel bewegt sein. In diesem Mangel an Begabung für dramatische Kunst hätte Goethe den Grund der Entdeckung suchen sollen, daß seine Sachen nie populär werden können. Aus ihr erklärt sich die Erscheinung, die er selbst gegen Eckermann mit den Worten beklagt: „man hat mir wohl die Ehre erzeigt, meine Iphigenie und meinen Tasso zu geben, allein, wie oft? kaum alle 3 bis 4 Jahre einmal. Das Publikum findet sie langweilig."


Return this book on or before date due.

